

La rhétorique comme instrument de pouvoir

Clément Moisan

Volume 14, numéro 3, décembre 1981

Didactique et littérature dans les collèges classiques du Québec

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500552ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500552ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Moisan, C. (1981). La rhétorique comme instrument de pouvoir. *Études littéraires*, 14(3), 387–413. <https://doi.org/10.7202/500552ar>

LA RHÉTORIQUE COMME INSTRUMENT DE POUVOIR

clément moisan

Notre enseignement classique [...] est plus mauvais que bon [...]. Il est mauvais [...] parce que l'étude « littéraire », celle qui ne regarde que la hardiesse du jeu des idées ou la beauté de leurs formes, y domine trop absolument [...]. Les humanités qui ont fait un Rabelais et un Montaigne se rapetissent à la rhétorique. Ce n'est plus un art de penser qu'on y prend, mais un art de parler bien sans penser.

Gustave Lanson, « Contre la rhétorique et les mauvaises humanités », *L'Université et la société moderne*, Paris, Colin, 1902, p. 111, 112.

Dans *Les Fleurs de Tarbes*, Jean Paulhan propose une anecdote qui résume le périple historique de la rhétorique¹. Elle serait comme ce parc de Tarbes où, un jour, un gardien aperçut une dame se promenant une rose à la main. « Vous savez bien », lui dit-il, « qu'il est défendu de cueillir les fleurs de ce jardin ». — « Je l'avais en entrant », répondit-elle. — « Eh bien ! », rétorqua le gardien, « il faudra désormais défendre d'entrer avec des fleurs ». D'où l'écriteau à l'entrée du parc :

IL EST DÉFENDU
D'ENTRER DANS LE JARDIN
AVEC DES FLEURS À LA MAIN

Mais cet interdit eut les conséquences de toutes les défenses ; de plus en plus, les promeneurs cueillaient des fleurs dans le jardin. On trouva alors une mesure ingénieuse pour éviter une hécatombe. On apposa à l'entrée du parc un autre écriteau :

IL EST DÉFENDU
D'ENTRER DANS LE JARDIN PUBLIC
SANS FLEURS À LA MAIN

Car les promeneurs déjà fort embarrassés de leurs fleurs étaient loin de songer à en cueillir d'autres sur place.

Cependant, il arriva peu à peu que l'on vit des gens se promener sans fleurs à la main. On s'inquiéta de ce qu'ils se mettraient peut-être à cueillir. Et l'on rétablit le tout premier écriteau :

IL EST DÉFENDU
DE CUEILLIR DES FLEURS
DANS LE JARDIN PUBLIC

Un jour, un gardien, voyant une dame qui se promenait une rose à la main... Et l'histoire recommença.

L'histoire de la rhétorique est celle d'une défense qui en entraîne une autre, laquelle en engendre une troisième, cette dernière ramenant la première. La rhétorique est ainsi un système d'interdits successifs et contradictoires. Dans l'Antiquité, elle est une *technè*, un art de la communication quotidienne dont le but est de persuader. Elle se sépare nettement de la poétique, art de l'évocation imaginaire, et met l'accent sur l'*inventio*, la recherche des arguments, des preuves, qui doivent permettre de convaincre l'interlocuteur ou l'auditeur. Donc, à cette première phase convient l'interdit : « pas de fleurs à la main », ici pas de fleurs de rhétorique.

La rhétorique classique sera celle de l'ornement. En se généralisant, elle préfère la poétique à la rhétorique et privilégie l'élocution que les classiques appellent le style. Émigrant ainsi vers la « littérature », elle devient une esthétique littéraire. C'est désormais le panneau interdisant d'entrer dans le jardin « sans fleurs à la main ». L'élocution caractérise précisément la période où abondent les fleurs de rhétorique, les grands ornements du style littéraire.

Les mutations de la rhétorique de la fin du XIX^e siècle et du XX^e siècle amènent une survivance de la chose sans le mot. Gérard Genette a mis en lumière ce passage d'une rhétorique déclarée à une rhétorique implicite, où l'accent est mis sur la *dispositio*, le plan, la mystique du plan dont traitent particulièrement les manuels de dissertation et d'analyse littéraires². Il est interdit maintenant non seulement de se promener avec

ou sans fleurs, mais aussi d'en cueillir : il s'agit simplement de les observer. C'est l'objet du travail scolaire de la dissertation et de l'analyse qui instituent un discours sur les œuvres où prime l'ordonnance ou la *dispositio*, les arguments étant trouvés ou donnés et les ornements se ramenant à des prescriptions négatives (« Le style de la dissertation ne doit pas être... »). La néo-rhétorique actuelle (Groupe μ , Perelman, Vignaux, etc.) pourrait être vue comme un retour aux sources, à l'histoire première ou ancienne de la rhétorique, *technè*, *inventio*, art de l'argumentation.

Dans son « Aide-mémoire » sur l'ancienne rhétorique, Roland Barthes décrit le parcours idéologique de la rhétorique comme « pratiques, présentes simultanément ou successivement selon les époques, dans la Rhétorique³ ». Elle est une *technique*, un ensemble de règles et de recettes destinées à convaincre et à persuader ; un *enseignement*, dispensé dans les écoles et institutions secondaires et universitaires (leçons, exercices scolaires, examens) ; une *science*, codifiée dans les traités et manuels ; une *morale*, dont les prescriptions répondent aux règles devant contrôler les écarts de langage ; une *pratique sociale*, qui, par l'enseignement et l'appareil scolaire, permet aux classes dirigeantes de s'assurer la propriété de la parole ; enfin, une *pratique ludique*, dont on a des exemples dans les jeux, parodies (du *Cid*, par exemple), allusions obscènes, plaisanteries de collège, qui forment une sorte de code culturel restreint à l'usage des initiés. Les deux dernières pratiques ont donné aux élèves des collèges classiques du Québec un fonds commun de réminiscences, de souvenirs, de clichés qui, dans la société où ils ont évolué, servaient de mots de passe, de connivences, mais aussi de lien social, de classe ou de clan.

Dans l'enseignement littéraire de ces collèges classiques, de 1852 à 1967, les traités de rhétorique, les manuels de composition, de dissertation et d'analyse littéraires, constituent un corpus privilégié pour l'examen des fins didactiques et des pratiques pédagogiques. Ces ouvrages se situent à la dernière période de l'histoire de la rhétorique ; ils sont le terme final du parcours historique et idéologique esquissé plus haut. Nommément inscrits dans les programmes des

institutions elles-mêmes : les collèges classiques et les facultés des arts (Québec et Montréal) qui les regroupent, ces ouvrages reproduisent une visée institutionnelle que nous essayons d'identifier afin d'en mesurer les effets (sociaux en particulier).

1. Les manuels utilisés

L'inscription des manuels dans les annuaires des institutions d'enseignement classique ainsi que la notation des années d'utilisation sont des données qui permettent de constituer un corpus indiscutable. Toutefois, il est permis de croire, d'abord, que ces mêmes ouvrages ont pu servir dans d'autres collèges que ceux que nous avons indiqués; ensuite, que d'autres ouvrages ont été utilisés qui n'apparaissent pas dans les annuaires des collèges. Pour ces derniers, leur inclusion dans notre corpus ne changerait guère, croyons-nous, les résultats de notre analyse⁴. Voici treize manuels signalés dans les documents officiels des collèges. Nous les classons en trois groupes : 1. rhétorique, 2. rhétorique et genres littéraires, 3. rhétorique et composition.

groupe I	<p>Lefranc, Émile, <i>Abrégé du traité théorique et pratique de littérature</i>, 1841. Grandperret, C.L., <i>Traité classique de littérature</i>, 1813. Verniolles, l'Abbé J., <i>Cours élémentaire de littérature. Style et poétique</i>, 1860. Mestre, Père, <i>Principes de littérature</i>, 1882.</p>
groupe II	<p>Verest, Père Jules, s.j., <i>Manuel de littérature</i>, 1898. Urbain, l'Abbé Ch., <i>Précis d'un cours de littérature. Genres et prose</i>, 1921. Suberville, Jean, <i>Théorie de l'art et des genres littéraires</i>, 1915. Doutrepoint, Ch., <i>La Composition et les genres littéraires</i>, 1955.</p>
groupe III	<p>Grente, Mgr Georges, <i>La Composition et le style. Principes et conseils</i>, 1909. Vincent, l'Abbé Cl., <i>Théorie de la composition littéraire</i>, 1908. Dion, l'Abbé Albert, <i>Théorie et pratique de l'art d'écrire</i>, 1910. Lefèvre, C., s.j., <i>La Composition littéraire</i>, 1926. Fournier, G., <i>Comment composer mon devoir français</i>, 1934.</p>

2. Portrait-robot des manuels

- A) Introduction ou entrée en matière portant sur les belles-lettres, la littérature, le rôle et les fonctions de la littérature, les relations entre littérature et morale.
- B) Les facultés intellectuelles à l'origine de l'œuvre littéraire : intelligence, imagination, sensibilité, goût.
- C) La rhétorique selon ses trois divisions « classiques » : invention (idées), disposition (plan) et élocution (style). Cette dernière fonction, le style, est la plus développée, avec ses définitions, qualités, ornements, figures.
- D) Composition et genres de composition ; ou « moyens d'apprendre à bien écrire ». Certains manuels, après avoir traité du style, ne font que définir les lois, règles, recettes de ces genres de composition ; d'autres instituent des chapitres pour chacun de ces genres. Tous les manuels consacrent une part importante de l'ouvrage à la « composition ».
- E) Certains manuels ajoutent une section (parfois la moitié de l'ouvrage) portant sur les *genres littéraires*, surtout la poésie et l'éloquence. Selon les ouvrages, il s'agit d'une histoire du genre, d'une explication de ses composantes (éloquence judiciaire, religieuse, etc.) ou de ses divisions (poésie épique, lyrique, dramatique, etc.).

3. Quelques traits communs

Même s'ils sont différents par les matières dont ils traitent, ces ouvrages⁵ ont des parties communes qui appartiennent précisément à la rhétorique. Pour montrer ce qui les rassemble (et les différencie), nous présentons dans cinq tableaux à deux entrées quelques éléments permanents de ces manuels : I- les facultés qui sont à l'origine de l'œuvre littéraire ; II- la rhétorique et ses opérations (appliquées à la composition littéraire⁶) ; III- le style ; IV- les ornements du style et V- les qualités du style. Le X indique qu'il existe dans le manuel placé en ordonnée un développement important (de quelques pages à dix ou quinze pages dans certains ouvrages) sur le sujet placé en abscisse.

TABLEAU I

ouvrages \ facultés littéraires	intelligence (logique, esprit, talent)	sensibilité (volonté, sentiment)	imagination	mémoire	jugement	goût
LEFRANC	X	X	X			
GRANDPERRET	X		X			X
VERNIOLLES	X	X	X	X	X	X
MESTRE	X	X	X			X
VEREST	X	X	X	X		
URBAIN	X	X	X			
SUBERVILLE	X	X	X			X
DOUTREPONT	X	X	X	X	X	X
GRENTE	X	X	X			X
VINCENT	X	X	X			X
DION	X	X	X	X		X
LEFEBVRE	X	X	X			
FOURNIER	X	X				X

Observations

Le corpus montre que ce postulat de facultés littéraires nécessaires pour *réussir dans les lettres*, selon la terminologie de certains manuels (Verniolles, Mestre), ou faire œuvre de littérature (Dion), est une donnée constante. Si les manuels de Fournier et de Grandperret ne les signalent pas toutes explicitement, elles y sont présumées. Dans tous les ouvrages, il s'agit de facultés de l'âme dont le concours est nécessaire pour « faire œuvre d'écrivain » (Vincent, Suberville, Dion). L'abbé Dion institue une distinction entre le génie et le talent; si les facultés sont « développées par le travail et l'exercice dans une nature heureuse, elles constituent le *talent*; portées, chez un artiste exceptionnel, à un degré extraordinaire de fécondité et de puissance, elles s'appellent le *génie* » (p. 11). Les trois facultés maîtresses sont l'intelligence, la sensibilité et l'imagination; les autres semblent

accessoires. Le *goût*, auquel des manuels consacrent beaucoup de place, n'est en réalité qu'une manifestation des facultés principales : « [...] la sensibilité [y] joue un grand rôle car le goût est souvent affaire d'impression », et l'on sait par ailleurs que « la sensibilité doit se soumettre au contrôle de la raison » (Grente, p. 92-93). On constate aussi un glissement (ou une adaptation) de l'œuvre littéraire où ces facultés agissent dans leur contexte naturel (la création artistique) au travail scolaire où elles interviennent également. La définition de Grente le laisse présager et fournit la transition au tableau suivant : « Bien écrire, c'est "bien penser, bien sentir et bien rendre". Cela comprend l'*invention*, la *composition* et l'*élocution*, qui doivent être gouvernées par la *raison* et guidées par le *goût* » (p. 10).

TABLEAU II

rhétorique ouvrages	invention	disposition	élocution	action	prononciation	geste	mémoire
LEFRANC	X	X	X				
GRANDPERRET	X	X	X	X	X	X	X
VERNIOLLES	[X]	[X]	[X]				
MESTRE	X	X	X				
VEREST		X	X	X	X		
URBAIN	X	X	X				
SUBERVILLE	X	X	X				
DOUTREPONT	X	X	X				
GRENTÉ	X	X	X				
VINCENT		X	X				
DION	X	X	X				
LEFÈVRE	X	X	X				
FOURNIER	[X]	[X]	[X]				

Observations

Dans ce tableau, nous avons relevé toutes les parties de la rhétorique indiquées par les manuels. Grandperret, le plus prolixe, décompose l'*actio* (*hypocrisis*) en ses éléments :

prononciation (ou diction) et geste. Il est le seul à retenir les cinq parties de la *technè rhetorikè* : *inventio* (*euresis*), *dispositio* (*taxis*), *elocutio* (*lexis*), *actio* (*hypocrisis*) et *memoria* (*mnèmè*). Tous les autres manuels, sauf Verest qui indique l'*actio* (gestes et diction), ramènent la rhétorique à la trilogie de l'invention, de la disposition et de l'élocution. Ces trois données structurent même certains ouvrages (Verest, Suberville). Verniolles n'en fait pas état, mais on peut les déduire de ce qu'il dit des exercices scolaires : narration, description, analyse. De même pour Fournier qui, à propos de la dissertation, les présente sous la forme suivante :

1) recherchez les idées ; 2) disposez les idées ou dressez le plan ; 3) le style de la dissertation, les transitions. Ce sont ces données implicites dans ces deux manuels que marquent les crochets dans le tableau II. On voit par ailleurs que le texte de Grente cité plus haut trouve ici sa réalisation ; l'élève doit lui aussi mettre ses facultés à contribution, il fait également œuvre de littérature en traitant des œuvres littéraires qu'a produites la réunion parfaite et harmonieuse de ces facultés littéraires.

TABLEAU III

style ouvrages	qualités particulières			
	en général	simple	tempéré	sublime (élevé)
LEFRANC	X	X	X	X
GRANDPERRET	X	X	X	X
VERNIOLLES	X	X	X	X
MESTRE	X	X	X	X
VEREST	X			
URBAIN	X	X	X	X
SUBERVILLE	X			
DOUTREPONT	X			
GRENTÉ	X	X	X	X
VINCENT	X	X	X	X
DION	X	X	X	X
LEFÈVRE	X	X	X	X
FOURNIER	X			

Observations

Tous les ouvrages parlent du *style*. Mais les trois catégories de style, *simple*, *tempéré*, *sublime* (ou *élevé*), disparaissent des derniers manuels (Suberville, Doutrepoint, Fournier), soit après 1945. Verest non plus n'en parlait pas, car il ne s'intéresse guère aux qualités du style. Tous les ouvrages qui traitent de ces trois styles considèrent qu'il s'agit de « qualités particulières du style » qui recoupent des qualités du style indiquées au tableau IV : *simple* — sobriété, naturel, facilité, familiarité ; *tempéré* — élégance, grâce, modération, richesse ; *sublime* — gravité, noblesse, magnificence, dignité. Pour Lefranc et Mestre, *simple* ne signifie pas tout à fait la même chose, puisque pour l'un (Lefranc), *simple* veut dire concision et naïveté, pour l'autre (Mestre), finesse, grâce, délicatesse.

TABLEAU IV

Ornements du style	figures en général	figures de mots (tropes)	figures de pensées	figures de construction	figures de passion	figures d'imagination (fiction)	figures de raison	figures affectant l'idée dans sa conception	figures affectant l'idée dans son expression
Ouvrages									
LEFRANC	X	X	X						
GRANDPERRET	X	X	X						
VERNIOLLES	X	X	X						
MESTRE	X	X	X	X		X	X		
VEREST		X							
URBAIN	X	X	X						
SUBERVILLE		X	X	X	X	X	X		
DOUTREPOINT	X							X	X
GRENTE	X								
VINCENT	X								
DION	X	X	X		X	X	X		
LEFÈVRE	X	X	X	X					
FOURNIER	X								

Observations

Les cases vides indiquent ici un refus des auteurs d'ouvrages de procéder à une classification des figures. Vincent remet en cause la double répartition entre *figures de mots* et *figures de pensées*; Grente ne veut instituer aucune division de figures et les présente sans ordre. Fournier, de même, propose l'énumération simple de onze figures. Les ouvrages qui s'attachent à la taxinomie ancienne ne recourent pour les figures de pensées qu'à quatre des cinq classes, soit par développement (figures de construction), mouvement (figures de passion), fiction (figures d'imagination) et raisonnement (figures de raison). Il y manque les figures de combinaison, quoique parfois on en retrouve dans les figures de développement. Le groupement des figures par deux, de mots et de pensées, reste le plus fréquent; elles s'appellent parfois de termes différents mais équivalents: chez Dion, figures de *signification* et figures de *construction* (ou de grammaire); chez Lefèvre, de *similitude* et de *contraste*. Un seul manuel, probablement peu utilisé dans les collèges, le Doutrepoint, introduit une classification de figures de pensées qui paraît plus « moderne »:

[...] celles qui affectent l'idée dans sa conception même, en la rapprochant d'idées ou d'images contiguës, semblables, ou opposées; c'est l'essence même de la pensée qui subit une modification; celles qui affectent l'idée dans son expression seulement; c'est la forme purement extérieure par laquelle s'exprime normalement l'idée qui subit une modification (Doutrepoint, p. 50-51).

TABLEAU V

qualité du style																												
	clarté	pureté	précision	naturel	noblesse	harmonie	netteté, concision	finesse	délicatesse	naïveté	élégance, grâce	richesse, ornement	ordre	énergie	véhémence	magnificence	sublime	convenance, propriété	mesure	dignité, distinction	simplicité	variété	facilité	correction	mouvement	originalité	couleur	personnalité
ouvrages																												
LEFRANC	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X			X		X					
GRANDPERRET	X					X												X										
VERNIOLLES	X	X		X	X	X				X	X	X		X	X	X	X	X				X						
MESTRE	X		X	X		X		X	X	X	X	X		X	X	X	X	X										
VEREST		X									X		X							X					X	X	X	X
URBAIN	X	X		X		X					X							X										
SUBERVILLE	X	X	X			X						X						X	X		X					X		X
DOUTREPONT	X	X	X	X		X	X		X	X	X	X		X	X			X		X		X						
GRENTE	X	X		X		X	X											X										
VINCENT	X	X	X	X	X	X																						
DION	X		X	X	X	X	X	X	X	X	X			X	X	X	X	X				X	X					
LEFÈVRE	X	X	X	X		X	X	X	X	X	X	X		X	X			X				X	X		X			
FOURNIER	X		X	X		X	X																					X
																												X

Observations

On se trouve en face d'une gamme dont les notes s'étendent presque à l'infini. Au dire de Vincent, les Anciens avaient fixé le nombre des qualités du style à six qualités essentielles (pureté, concision, clarté, naturel, noblesse, harmonie) et à douze qualités accessoires (netteté, concision, finesse, délicatesse, naïveté, élégance, richesse, ordre, énergie, véhémence, magnificence, sublime) (p. 201). C'est l'ordre que nous avons choisi pour faire le décompte des occurrences. Puis nous avons ajouté les autres qualités trouvées dans les manuels. Des six qualités essentielles dont parle Vincent, cinq sont les plus citées par les manuels : *clarté* et *harmonie* (12 fois), *naturel* (10 fois), *pureté* (9 fois), et *précision* (8 fois). La plupart placent en tête du chapitre des qualités du style la *clarté*, de sorte qu'on peut poser que c'est la qualité maîtresse : la *clarté française*. Quant à l'*harmonie*, elle vient à la fin, mais avec de longs développements sur l'harmonie des mots, de la phrase, l'harmonie imitative. La *noblesse*, comme qualité du style, devient dans nos manuels une qualité accessoire, alors que l'*élégance* (*grâce*) (8 fois) passe pour qualité essentielle,

au même titre que la *précision* (8 fois). Des douze qualités « accessoires » indiquées par Vincent, la *netteté* et l'*ordre* (une seule occurrence) disparaissent ; toutes les autres apparaissent dans l'ordre suivant : *concision*, *naïveté*, *richesse*, *énergie*, *véhémence* (6 fois) ; *délicatesse* (5 fois), puis *finesse*, *magnificence*, *sublime*, *simplicité*, *variété* et *précision* (4 fois). Elles appartiennent à l'un ou l'autre des trois styles (tableau III). On signale d'autres variétés de qualités, en particulier dans les manuels plus récents : *personnalité* (Fournier), *mouvement* (Verest, Suberville), *couleur* (Suberville), *correction* et *originalité* (Verest).

4. Homogénéité

Dans l'ensemble du corpus, il existe une *concordance* presque parfaite, du début à la fin du corpus, et d'un manuel à l'autre et aux autres. On le remarque au retour presque systématique des mêmes éléments et composantes : pour tous les auteurs, les facultés littéraires qui produisent les grandes œuvres sont les mêmes ; les parties de la rhétorique sont au nombre de trois : l'invention, la disposition et l'élocution ; il existe trois styles qui se nomment simple, tempéré et sublime (ceux qui ne les nomment pas les réduisent aux notions de ceux qui en traitent : ce sont des « qualités particulières » du style) ; les figures se divisent en deux groupes, même si on répugne à s'y limiter, d'autant plus que le deuxième, celui des figures de pensées, se subdivise en plusieurs classes ; enfin, les grandes qualités du style sont, à une près, les mêmes dans tous les manuels.

Ce qu'on peut noter surtout, et que ne révèlent pas entièrement nos tableaux, c'est l'*homogénéité* non seulement de la terminologie, mais du contenu ou des notions. Les définitions se répètent presque dans les mêmes termes du premier au dernier manuel dans le temps. L'homogénéité va dans l'effort de réduction des données, des classes, que nous avons noté dans nos observations ; à telles enseignes qu'on y retrouve une sorte de mathématique du chiffre trois : trois styles (simple, tempéré, sublime), trois parties de la rhétorique (invention, disposition, élocution), trois facultés maîtresses (intelligence, sensibilité, imagination), six qualités essentielles,

douze secondaires. On s'attendait à voir en diachronie les notions se modifier, se « théoriser » davantage ; il n'en est rien. L'exhaustivité fait seule la différence, non l'approfondissement des données ni leur conceptualisation.

5. Nouveautés et continuités

Plusieurs exercices étaient au XIX^e siècle faits en latin (poésie, fable, discours). Les genres de composition française, dans notre corpus, se répartissent ainsi :

TABLEAU VI

genres de composition ouvrages	description	narration	lettre	portrait	discours	analyse (commentaire)	dissertation
LEFRANC	X	X	X				
GRANDPERRET	X	X	X		X		
VERNIOLLES	X	X	X			X	X
MESTRE	X	X	X		X	X	
VEREST	X	X					X
URBAIN	X	X	X				
SUBERVILLE	X	X		X		X	X
DOUTREPONT	X	X	X			X	X
GRENTE	X	X	X	X	X	X	X
VINCENT	X	X		X		X	X
DION	X	X	X			X	X
LEFÈVRE	X	X				X	X
FOURNIER	X	X		X		X	X

Dans ce corpus, trois genres de composition se maintiennent jusqu'au début du XX^e siècle : soit la description, la narration et la lettre. À partir de ce moment, le portrait se substitue ou s'ajoute à la lettre. Le discours (amplification oratoire) est peu présent et appartient aussi aux ouvrages du XIX^e siècle. Ce sont l'analyse et la dissertation qui constituent les nouveautés.

Elles apparaissent pour la première fois chez Verniolles (1881) qui ajoute aux genres précédents l'analyse et la dissertation philosophique et littéraire. Ces exercices particuliers se distinguent des autres en ceci : « [...] lorsqu'on donne une composition aux élèves et qu'ils n'ont ni à raconter un fait, ni à tracer un tableau, ni à converser par écrit, ni à faire un discours oratoire, ils ont à faire un travail qui appartient à ce genre » (Verniolles, p. 156). La définition des nouveaux exercices se fait de façon purement négative, voilà une première constatation. Les règles en sont au début assez floues. Pour l'analyse littéraire, Verniolles note qu'il ne s'agit pas d'un exercice de réduction, mais de synthèse : plan de l'ouvrage ou du morceau, idées essentielles, qualités esthétiques. Le père Mestre répète à peu près les mêmes conseils en insistant sur la forme et le style que l'élève devra donner à la rédaction de son travail d'analyse. Quant à la dissertation littéraire, Verniolles souligne d'abord la difficulté de cet exercice ; l'élève ne pourra l'aborder que si le maître le prépare par « des lectures et des explications données à propos ». Il constate que les travaux de dissertation deviennent à son époque les préférés de l'École :

Ceux qui observent avec attention les sujets qu'on choisit pour les épreuves du baccalauréat ont pu remarquer que les Facultés exigent des dissertations littéraires plus souvent que des amplifications ou des discours (p. 161).

Ce texte révèle un point tournant dans les études littéraires ; on passe de l'admiration et de l'imitation des œuvres littéraires à leur analyse, commentaire et jugement. L'année où paraît le Verniolles (1881, date de l'édition utilisée dans les collèges au Québec) est une date dans l'histoire de l'enseignement en France. « L'année 1880 peut être considérée comme celle de la naissance de l'enseignement secondaire tel qu'il existe aujourd'hui », écrit Philippe Lejeune⁷. Le branle est donné : désormais les manuels développeront de plus en plus les chapitres sur ce genre de composition pour en préciser la nature, les règles et les lois. La littérature devient objet d'analyse et de discours et non plus modèle à imiter.

Même si l'analyse et la dissertation littéraires introduisent l'orientation sémiologique importante qu'on vient d'indiquer, les manuels qui en traitent n'ont pourtant rien changé aux statuts de la rhétorique comme telle ; ils ne font que la

recupérer aux fins des nouveaux exercices. Les notions d'*invention*, de *disposition* et d'*élocution* ne s'appliquent plus à l'explication des sources de l'œuvre littéraire, mais au travail scolaire lui-même. Des trois composantes de l'exercice, c'est la *disposition*, la *composition*, qui prend la première place; tout l'art est ici d'organiser les idées, de faire un bon plan de rédaction. Le style, quant à lui, sera de plus en plus neutre; les qualités resteront la *clarté*, bien sûr, la *sobriété*, la *précision*, la *concision* et autres semblables. On ne cherche plus l'*élévation*, la *richesse*, l'*élégance*, la *grâce*, la *noblesse*, ni, cela va de soi, la *véhémence*, l'*énergie* ou le *sublime*.

Cela amène, pour les fins des exercices de dissertation et d'analyse littéraires, à instituer deux notions qui synthétisent et réduisent encore la rhétorique : Fond et Forme, qui feront leur chemin⁸. La forme englobe à peu près les deux anciennes parties appelées *disposition* (plan) et *élocution* (style); le fond, comme invention, se ramène à un exercice de décomposition (d'un texte), pour l'analyse, et de discussion d'une idée, pour la dissertation. Par exemple, Dion (1910) classe les divers éléments du style sous ces deux rubriques : *Fond* — logique, idées, jugement, pensée, argumentation, raisonnement, images, sensations, sentiments, passions; *Forme* — mots, phrases, tours de phrases, qualités et défauts de la phrase : clarté/obscurité, pureté/équivoque, etc. L'un des derniers ouvrages, le Suberville, en fait l'objet de deux parties qui, avec les facultés littéraires, constituent le livre entier consacré à l'« art littéraire » :

Le Fond ou les idées : I- l'invention; II- le plan et la disposition (p. 57-93) ; **La Forme ou le style :** I- la langue; II- le mot et la phrase; III- le style; IV- les qualités du style; V- les figures de style; VI- à propos du style français (p. 94-210).

Sous la double appellation : FOND-FORME, on retrouve les trois fonctions de la rhétorique des exercices précédents.

Une autre chose à noter à propos du style des nouveaux exercices et qui est aussi une conséquence du changement d'ordre sémiologique : les manuels mettent autant, sinon plus, l'accent sur les défauts que sur les qualités du style de la dissertation et de l'analyse. C'est que l'on présupposait de l'œuvre littéraire consacrée par le temps une qualité d'écriture

indiscutable; les exemples de mauvais style étaient le fait d'écrivains secondaires ou connus par ces défauts, non pas des grands auteurs du programme. Ainsi, pour donner un exemple de l'affectation, défaut contraire au naturel, on s'alimentait surtout chez les précieux et la préciosité du XVII^e siècle: «Voiturez-nous les commodités de la conversation» (Verniolles, p. 51); ou encore, pour montrer ce qu'est la bassesse (contraire à la noblesse) du style, on dénichait un illustre inconnu (Heudon):

**Ah! je sens que c'est fait, je suis morte, autant vaut;
Hélas je n'en puis plus, le pauvre cœur me faut**

(Verniolles, p. 54)

On supposait donc que la composition de l'élève n'atteindrait pas la beauté et la perfection des auteurs classiques et que les défauts y seraient plus abondants que les qualités. Certaines des règles qui fixent les conditions du bon style dans les genres de la narration, de la description et du portrait, valent toujours, mais avec quelque adaptation. Le style de l'analyse et de la dissertation doit être simple, naturel et précis (Fournier, p. 271), approprié au sujet et aux circonstances (Dion, p. 173). Ces qualités et d'autres de même nature indiquent clairement qu'il n'est plus besoin de recourir à l'élocution, au beau style, pour rédiger convenablement une dissertation. La beauté du style de la dissertation vient de la convenance du fond et de la forme.

Il faut ajouter, à la fin de l'histoire du baccalauréat classique, deux manuels de Michel Dassonville, composés et publiés à Québec: *L'Analyse de texte* et *Comment écrire une dissertation littéraire*. Ils forment un dernier modèle du genre, bien qu'ils ne soient guère mentionnés dans les programmes. Au chapitre de la rédaction, l'auteur relève «quelques-unes des fautes les plus fréquentes rencontrées dans les dissertations littéraires» (*Analyse de textes*, p. 107)⁹. Le classement des fautes permet de repérer à nouveau les trois parties de la rhétorique: *élocution* (les fautes de rédaction¹⁰); *disposition* (les fautes de construction); *invention* (les fautes de réflexion). Mais ce qui paraît plus révélateur encore est la progression dans la gravité des fautes, qui indique un renversement de l'ordre d'importance jusqu'ici accordée aux fonctions de la rhétorique; les fautes d'*élocution* (style) sont les moins graves,

alors que les fautes d'*invention* (idées) sont les plus graves. L'auteur conclut :

Vous constatez qu'à mesure que les fautes s'aggravent le commentaire diminue. L'explication est simple : les fautes qui apparaissent en rédaction sont corrigibles, un peu d'attention de votre part, une fréquentation assidue de votre grammaire, de fréquents rappels peuvent les faire disparaître. Les fautes de construction se corrigent déjà moins facilement : une longue habitude de la composition, une année d'efforts constants peuvent en avoir raison. Quant aux dernières, la prière peut seule les supprimer. Il n'est pas donné aux professeurs de donner de l'esprit à ceux qui n'en ont pas (*L'Analyse de textes*, p. 121).

La dissertation commence là où la rhétorique classique finit, c'est-à-dire à l'application exacte du principe de Boileau : « Ce qui se conçoit bien, s'énonce clairement » ; le « bien penser » ne peut que conduire au « bien dire ». Le style était alors un aboutissement, un résultat, une conséquence qui vérifiait l'existence des idées et leur justesse. Au lieu de cela, la dissertation fait de l'idée un point de départ, un « à-démontrer ». Il s'agit de développer l'esprit de raisonnement.

Toutes les dissertations où l'on parle principalement à la raison demandent beaucoup d'exactitude et de justesse d'esprit. En effet, si la justesse et la solidité doivent se trouver au fond de toute œuvre littéraire, même de celle où domine le sentiment ou l'imagination, à plus forte raison elles sont indispensables dans une œuvre de science et de raisonnement. Que le jeune homme se rappelle ici plus que jamais ces maximes fondamentales.

Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable

.....

Aimez donc la raison, que toujours vos écrits

Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix

(*Verniolles*, p. 157).

Ces dernières citations de Boileau nous amènent à poser la question du discours didactique du manuel et de son auteur. On soupçonne déjà que cette utilisation des écrivains, et surtout d'extraits choisis (bien choisis et répétés de manuel en manuel) de leurs œuvres mais tronqués et décontextualisés, doit bien servir un but, une visée d'ordre axiologique. Il s'agit sans doute de créer des valeurs, mais lesquelles ?

6. Le discours des manuels

Tous ces ouvrages ressemblent à des corps de définitions, de lois et de règlements ; ils se prêtent donc difficilement à

une analyse du discours. Comment analyser le Code civil ou une convention collective ? Il reste toutefois que ce sont des textes d'auteurs identifiés, où le sujet d'énonciation se manifeste, s'approprie d'autres discours et propose un système de valeurs en principe décelables. Les auteurs de ces manuels ne s'approprient pas le discours littéraire des œuvres comme le font les auteurs d'histoire de la littérature, mais le discours des écrivains sur la littérature et les œuvres. Ce n'est pas le discours de *Candide* que s'approprie l'auteur du manuel, mais le discours de Voltaire (et d'autres) sur le style, sur l'art. Il est d'ailleurs des écrivains qu'on privilégie, parce qu'ils ont énoncé beaucoup d'idées (reçues) sur ces sujets : La Bruyère, Boileau, Buffon, pour n'en nommer que quelques-uns. Leurs phrases ou énoncés sont repris sous la forme de vérités fondatrices d'un système, celui de l'auteur du manuel qui, comme sujet d'énonciation, s'approprie la parole de l'écrivain, la généralise (en la sortant de son contexte) pour en faire une citation d'autorité¹¹. Ce discours du manuel est une appropriation à des fins non de *savoir*, mais de *faire*, d'un *faire* qui dépasse les fins mêmes de la rhétorique, art de dire, et de bien dire, pour rejoindre l'art de penser (de bien penser) et d'agir (de bien agir).

On pourrait, par une certaine analogie, rapprocher le discours de ces manuels du discours théologique. Celui-ci fonctionne également à partir d'une donnée fondatrice qui est le texte sacré et la tradition exégétique. L'étude des questions relatives à la théologie (dogme, morale, droit canon, culte, prédication) s'appuie sur ces deux matrices : le texte révélé, la Bible, et la tradition d'enseignement et d'interprétation de ce texte. Le discours est donc aussi d'autorité, en ce sens qu'il part de postulats indiscutables, indémontrables (apportés sous forme de citations) et fonctionne à l'inverse d'autres discours, philosophique, métaphysique, qui considèrent ces mêmes questions d'un point de vue purement rationnel et partant ne posent aucun postulat de départ ni ne servent d'arguments d'autorité. Dans ce dernier cas, tout doit être démontré pour obtenir l'adhésion du lecteur ou de l'auditeur ; dans l'autre cas, l'affirmation suffit, étant donné la croyance, la foi à laquelle elle se réfère ou fait appel. La plus ou moins grande adhésion dépend dans le discours théologique de la

manière d'exposer, non de la nature des arguments. Il s'agit donc d'une efficacité rhétorique, au sens qu'elle avait dans les manuels.

Le fonctionnement semblable du discours théologique et du discours des manuels de rhétorique est posé par Pierre Kuentz quand il unit « Rhétorique et péché originel » :

L'évocation du péché originel se trouve au seuil de la plupart des traités de rhétorique classique, quand ils ne se bornent pas à l'enseignement d'une technique. Car le dogme chrétien fournit cet écart originel qui permet de poser, d'un seul mouvement, l'écart et la négation de l'écart¹².

Ce qu'on a exposé jusqu'ici prouverait l'existence d'une norme et de sa négation, sous le double aspect du bien et du mal ou de qualités et défauts. Dans son *Cours de littérature*, Verniolles affirme : « Bien écrire, c'est tout à la fois bien penser, bien sentir et bien rendre ; c'est avoir en même temps de l'esprit, de l'âme et du goût [...]. Le mauvais style vient presque toujours du manque d'idées et de sentiments, et tout ce qui n'est pas bien pensé, bien senti, est mal écrit » (p. 14). La morale et la rhétorique font ici bon ménage. Un autre texte, tiré de Lefranc, développe encore la filiation des deux domaines à propos d'un grand écrivain :

Voltaire n'est grand écrivain que lorsqu'il respecte la morale, lorsqu'il en parle le langage, lorsqu'il oublie par un effort d'esprit les vices de son caractère, les viles passions de son cœur, pour ne se souvenir que des règles du goût. En un mot, nul écrivain ne mérite de passer éternellement, comme Fénelon, pour un modèle de goût, si ce n'est celui qui mérite aussi de passer pour un modèle de vertu (p. 34).

Le discours didactique (répété d'un manuel à l'autre) en mimant un autre discours déjà articulé, celui de la théologie, se modèle dans sa forme même sur ce discours théologique qu'il s'approprie. L'existence de Dieu se démontre par la pure et simple affirmation : Dieu ne peut pas ne pas exister. De même le beau littéraire :

Disons tout de suite que le beau ne se définit pas ; il se sent [...]. En esthétique, qui prétend raisonner risque fort de divaguer [...]. L'analyse discerne bien les éléments d'une œuvre qui provoque en nous le sentiment du beau, mais le rapport mystérieux entre tous ces éléments¹³, qui produit le sentiment même du beau, lui échappe. Le beau est une sorte de révélation (Suberville, p. 22).

Pour appuyer ces propositions, Suberville cite Platon (« Le beau est la splendeur du vrai ») et Edmond Jaloux; l'abbé Dion, lui, se réfère à saint Thomas et aux Pères de l'Église, à saint Augustin, entre autres, qui corrige Platon : « Le beau est la splendeur de l'ordre ¹⁴ » (p. 8). On revient ici à l'idée d'*ordre* dont parlait le père Mestre, qui équivaut à celle de *norme*. L'enseignement de la littérature, entendue comme examen des œuvres et art d'écrire, consiste à imposer comme stables certains concepts, qui le sont d'autant plus qu'ils entrent dans un système fermé qui exige l'adhésion. Mais, d'autre part, cet enseignement consiste aussi à montrer comment peuvent exister les écarts qui sont le fait d'individus appelés écrivains. La norme devient donc, pour reprendre les mots de Pierre Kuentz,

[...] ce terrain neutre qui se situe à l'intersection des déviations personnelles auxquelles les textes se trouvent réduits; elle est ce *bon sens* qui sous-tend tout énoncé, noyau invariant des variations, structure profonde ou degré zéro, essence. En enseignant l'artifice, on peut enseigner artificieusement une *nature*, d'autant plus insidieusement *donnée* qu'on est conduit ainsi à ne poser jamais la question de l'instance donatrice ¹⁵.

7. Une pratique sociale

Des objectifs exposés en tête des manuels, on peut déduire une pratique sociale. Deux objectifs, complémentaires et reliés, viennent recouvrir ceux des exercices eux-mêmes, de l'étude de la rhétorique et de la composition littéraire : 1) élever l'esprit; 2) conférer un pouvoir social.

C'est derrière la question générale de l'*importance de la littérature* que les traités de rhétorique et de composition formulent le premier objectif qui, dans certains manuels, ne se dissocie pas du second. Le père Mestre explique ainsi l'utilité de l'étude de la littérature :

C'est une étude aussi utile qu'agréable. Par l'exercice de la composition et de la critique, par la lecture et l'imitation intelligente des grands écrivains, elle dirige, féconde le talent, développe l'imagination, redresse le jugement, élève l'âme, détourne du vice, inspire l'amour de toutes les belles et grandes choses. Les belles-lettres ne contribuent pas peu à polir, à adoucir les mœurs, et assurent à ceux qui les cultivent une supériorité sur leurs semblables (p. 6).

La fonction morale et sociale de la littérature est clairement affirmée; c'est le second objectif de l'étude de la littérature. Mais toutes les opérations qu'indique le père Mestre vont dans le même sens : élever l'esprit, l'âme, le talent, l'imagination; et son envers : détourner de ce qui est bas : le vice.

Verniolles est plus précis :

Celui qui en cultivant [ses facultés] ne songe pas à s'élever soi-même et à élever les autres à une plus haute perfection, n'est qu'un discoureur puéril et frivole, et il ne mérite pas d'être admis dans le sanctuaire des lettres (p. 4) ¹⁶.

Sur ce point, on pourrait multiplier les déclarations qui vont toujours dans le même sens : la littérature entraîne l'élève dans un mouvement d'ascension (*élever; haute perfection*) vers des régions sereines où *bien penser* et *bien écrire* se conjuguent pour préparer à *bien agir*.

Éduquer, élever l'esprit, « maintenir à des hauteurs sereines » (abbé Dion), tel est le but de tous les traités de rhétorique, de composition et de rédaction. Manuels français et québécois répètent la même chose; notre corpus de traités est unanime sur ce point. L'idée d'*élévation* est importante : elle implique que l'élève ou l'étudiant, grâce à la littérature, art de bien parler et de bien écrire, est appelé à dépasser ses contemporains, à se placer au-dessus d'eux. Les *dominer* est présenté comme une conséquence naturelle de la formation de l'esprit, de la pensée et de l'art d'écrire. La littérature comme instrument de pouvoir est un implicite qui ne demande qu'à être explicité. L'abbé Dion décrit ainsi l'IMPORTANCE DE LA LITTÉRATURE :

- a) La littérature apprend à faire des livres, des articles de revues, des discours, plaidoyers, etc.; à choisir, mettre en ordre et revêtir d'une forme convenable les matériaux d'une conférence, d'une causerie, d'une leçon publique. Elle donne aussi la faculté d'intéresser et d'instruire les autres hommes, c'est-à-dire le pouvoir d'exercer sur eux un ascendant fort appréciable [...].
- b) Au reste, sans parler des professions qui, incontestablement, exigent des lettres, est-ce que le médecin, l'architecte, l'ingénieur, le financier même, peuvent bien décemment ignorer l'art de manier la plume? N'ont-ils pas, eux aussi, dans l'exercice de leur carrière, des thèses à exposer, des mémoires ou des rapports officiels à rédiger, une volumineuse correspondance à entretenir, c'est-à-dire à « faire de la littérature? » Car tout

cela, c'est *description, narration, discours, dissertation*. Il est donc éminemment utile, pour quiconque se destine à une profession libérale, de devenir, sinon un littérateur, du moins un *lettré* (p. 3-4).

Cette pratique rhétorique (bien écrire) confirmant une pratique comportementale (bien agir) a été au Québec le fait d'une classe de gens, les professionnels (médecins, avocats, notaires, prêtres, ingénieurs, etc.) qui étaient passés par l'enseignement classique. La rhétorique qu'on leur a enseignée a été, de toutes les matières pratiquées au collège, celle qui les a identifiés auprès des gens avec qui ils ont eu affaire dans leur profession. Par delà cette notoriété publique se trouvait entérinée la discipline même qui était à son fondement : la rhétorique, laquelle était ainsi constituée en science, au même titre que la théologie qui authentifiait la prédication et la direction des âmes. De là aussi les liens qui unissaient entre eux les anciens élèves des collèges qui se reconnaissaient par un certain humanisme dont la rhétorique était le lieu d'inscription et d'expression privilégié. En pratiquant l'art de la parole, ils en devenaient les propriétaires et les seuls habilités à s'en servir adéquatement, puisqu'ils en connaissaient les règles. Leur pouvoir social venait de là, confirmant ainsi les objectifs des manuels.

Les manuels français (France et Belgique) sont moins explicites quant aux conséquences futures, dans la profession, de l'enseignement de la composition. Sur certains de ces points, toutefois, on retrouve la même affirmation. Le père Verest écrit : « [La littérature] initie à l'art de parler et d'écrire, c'est-à-dire à l'art redoutable et nécessaire d'agir efficacement sur l'âme de nos semblables par le moyen de la parole » (p. 13). Mgr Grente voit lui aussi que « l'influence du style s'exerce couramment dans la vie ordinaire » (p. 3) :

Les règles de la description ne s'appliquent pas seulement à la peinture des Champs-Élysées ou des forêts du nouveau monde : un agriculteur peut être amené à exposer, dans le bulletin de son Syndicat, le fonctionnement d'une coopérative ; un industriel, à décrire une nouvelle machine ou un procédé récent ; un membre de Conseil d'Administration, à rendre compte de la gestion d'une affaire, etc. (p. 4).

Comme le dit l'abbé Vincent, se retranchant encore une fois derrière une autorité : « La littérature est l'expression de la

société (De Bonald) et, partant, une face de l'histoire générale». Plus le mot *littérature* se généralise, plus il devient, dans les manuels, globalisant. Après avoir constaté cette « supériorité sur ses semblables » que confère à l'homme de lettres la maîtrise de la parole et de l'écrit, le père Mestre montre que la littérature ne se restreint pas aux seuls littérateurs ou écrivains. Il pose la question suivante : « La littérature n'est-elle pas inutile à ceux qui étudient les sciences ? » et répond :

L'étude de la littérature est loin d'être inutile à ceux qui se vouent à la culture des sciences proprement dites. Le philosophe, le mathématicien, le naturaliste seront toujours obligés d'emprunter le secours de la littérature, s'ils veulent faire sortir leurs découvertes des spéculations de l'école et les produire à l'admiration des hommes. Descartes, Pascal, Malebranche et Buffon ont montré avec éclat de quelle grâce et de quelle magnificence l'éloquence peut revêtir les vérités les plus abstraites, ou les choses les plus vulgaires en apparence.

C'est qu'en effet, suivant la remarque de Voltaire, presque toujours, les choses qu'on dit frappent moins que la manière dont on les dit, le style rend singulières les choses les plus communes, fortifie les plus faibles, donne de la grandeur aux plus simples. Sans le style, il est impossible qu'il y ait un seul bon ouvrage en aucun genre¹⁷ (p. 6-7).

Cette dernière citation est intéressante en ce qu'elle montre l'ascendant de la littérature (art de dire et d'écrire) sur les autres sciences (philosophie, mathématiques, sciences de la nature) qui doivent passer par elle pour se manifester. Passer par elle, c'est-à-dire lui emprunter l'un de ses caractères propres : le style. La littérature domine tout ; le style, qu'on acquiert dans les exercices scolaires au collège, devient une nécessité pour tous ceux qui écrivent et pour n'importe quel écrit. Les auteurs de manuels instituent ici une sorte d'impérialisme de la littérature qui lui donne un pouvoir de domination sur tout. En pratique, un traité de science pure ne sera connu comme tel que s'il est bien écrit (style) ; ce n'est qu'à cette condition que les instances de légitimation (académie, prix, chroniques dans les médias) se chargeront de l'accréditer auprès des littéraires et du grand public lecteur de littérature. La valeur de cet objet se mesure donc au départ à sa conformité aux règles de la rhétorique apprise dans les classes à l'intérieur des institutions collégiales. Cette valeur est elle-même dépendante d'une valeur suprême contenue dans le mot littérature qui, dans notre corpus, s'est substitué à

la fin du XIX^e siècle aux belles-lettres. La littérature est non seulement un art de dire et d'écrire bellement (les belles-lettres) et un moyen d'élévation morale, mais une réalité transcendante qui englobe toutes les autres réalités humaines. On en trouve un parfait exposé dans cette amplification oratoire d'un étudiant du collège de l'Assomption en 1878 :

Il est une science belle et gracieuse entre toutes les autres, une science à la fois utile et amusante, deux qualités sans la réunion desquelles l'enfant rejette d'une main dédaigneuse tout ce qui demande travail et application, et l'homme sérieux lui-même voit dans toute occupation un ennui et un dégoût instinctifs, car, selon le mot du poète, toujours il faut savoir joindre l'utile à l'agréable. Cette science s'adresse à tous les âges de la vie avec un charme égal, elle enchante le foyer domestique et réjouit la solitude des cabinets; c'est une science en un mot que l'homme de robe et l'homme d'épée, que le noble et le manant ont recherchée, mais que seules les intelligences d'élite ont pu atteindre, parce que seule l'intelligence d'élite peut arracher l'âme à elle-même, la remplir d'admiration pour tout ce qui est grand, l'élever par la sublimité des sentiments, par les beautés et la force du langage au-dessus de tout ce qui l'entoure pour la transporter dans de nouvelles régions; c'est cette science au reste qui a donné aux hommes doués d'une pareille intelligence le titre le plus glorieux dont ils s'enorgueillissent, celui d'hommes lettrés. Cette science, c'est la Littérature.

Université Laval

Notes

- ¹ Jean Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes* ou *La Terreur dans les lettres*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1941, p. 26, 165-166. L'anecdote de Paulhan avait pour but de mettre en lumière cette « terreur dans les lettres » qui, dans l'entre-deux-guerres, se manifestait dans la critique littéraire française. Ce que Paulhan remettait en cause était un code d'usage des lettres fondé sur les interdits et les censures de la rhétorique, qui servait à justifier le terrorisme littéraire de l'époque. Ce terrorisme s'exerçait contre ceux qui s'opposaient de façon déclarée aux dogmes admis, dont la rhétorique était la garante absolue.
- ² Gérard Genette, « Rhétorique et enseignement », *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 23-42.
- ³ Roland Barthes, « L'ancienne rhétorique », *Communications*, n° 16, 1970, p. 173-174.
- ⁴ On sait par des témoignages nombreux que la *Théorie des Belles-Lettres* du R.P. Longhaye (Paris, Retaux-Bray, 1885) a été étudiée dans des collèges ; on peut même penser que le *Traité des Beaux-Arts réduits à un même principe* (Paris, 1746) de l'abbé Batteux a aussi été utilisé et même après 1850.
- ⁵ Désormais, ces ouvrages seront cités dans le texte par le nom de l'auteur : Lefranc, Verniolles, etc., suivi de la page où se trouve l'extrait.
- ⁶ « Toute composition littéraire étant le résultat de trois opérations différentes de l'esprit, *invention, disposition, élocution*, vous pouvez considérer l'ouvrage ou le fragment soumis à votre examen sous ce triple aspect » (le père Mestre, *Principes de littérature*, p. 230).
- ⁷ Philippe Lejeune, « L'enseignement de la littérature au lycée au siècle dernier », *Le Français aujourd'hui*, n° 28, janvier 1975.
- ⁸ Depuis le début du siècle où ces deux notions apparaissent, elles se maintiennent jusqu'en 1940, plus exactement jusqu'aux instructions du ministère de l'Éducation en France, du 30 septembre 1938, qui définissent ainsi la méthode d'explication de textes : chaque fragment est suivi « dans son développement et dans sa continuité », et l'étude de la forme n'est pas séparée de l'étude du fond (cf. Castex et Surer, *Manuel des études littéraires françaises*, Paris, Hachette, 1946-1953, préface de n'importe lequel des six volumes correspondant aux siècles de la littérature française).

- ⁹ Dans ce manuel québécois, on peut noter un indice du même changement qui s'est produit en France après 1938 ; voir la note précédente.
- ¹⁰ Les fautes de rédaction, ou de style, sont énumérées dans quatre pages ; ce sont les fautes d'accentuation, d'épellation, de genre, de vocabulaire, de syntaxe, de ton et de goût. Quant aux fautes de construction, elles sont classées selon les parties de la dissertation : introduction, développement, conclusion. Quatre pages sont consacrées à leur énumération. Quant aux fautes de réflexion, elles ne font l'objet d'aucune liste et n'occupent qu'une demi-page.
- ¹¹ Voir l'article de Joseph Melançon sur « le discours didactique » dans ce même numéro d'*Études littéraires*.
- ¹² Pierre Kuentz, « *La rhétorique* ou la mise à l'écart », *Communications*, n° 16, 1970, p. 153.
- ¹³ C'est nous qui soulignons.
- ¹⁴ L'on a tendance pour ces derniers exercices de dissertation et d'analyse à masquer l'équation traditionnelle : BEAU – BON – BIEN – VRAI, qui fait des manuels de ce corpus de véritables traités de morale : « *Le beau littéraire* sera donc l'expression éclatante du *vrai* et du *bon* dans les ouvrages de l'esprit ; et l'on dira d'une œuvre littéraire qu'elle est *belle*, si elle met dans un jour resplendissant et aimable la vérité intellectuelle et la bonté morale de la pensée » (Dion, p. 9). « Le beau littéraire est la splendeur ou l'expression éclatante du vrai et du bon dans les ouvrages de l'esprit. Nous unissons d'une manière inséparable le beau et le bon ("Que le bon soit toujours camarade du beau", La Fontaine, *Fables*, II, 2), car une œuvre littéraire doit, disions-nous, plaire à l'esprit et au cœur ; or la fausseté, l'immoralité, n'excitent que la répulsion des âmes honnêtes. "Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable" (Boileau). Une œuvre littéraire sera donc belle, lorsque l'expression mettra dans un jour éclatant et aimable la vérité intellectuelle et la bonté morale de la pensée » (Mestre, p. 9-10). « Toute erreur dans la pensée ou dans l'expression rend l'œuvre défectueuse [...]. Même au point de vue strictement littéraire, tout livre, tout discours qui prêche l'erreur ou l'immoralité est difforme et mauvais » (Verest, p. 5). « LA VERTU est une condition nécessaire à l'éloquence [...]. Il demeure toujours vrai que là où l'éloquence se montre dans toute sa dignité et toute sa grandeur, l'orateur obéit à des convictions sincères, à des sentiments nobles et vertueux » (Verniolles, p. 3-4).
- ¹⁵ Pierre Kuentz, *op. cit.*, p. 156. Dans la préface de *La Composition française aux divers examens* (Une réunion de professeurs, De Gigord, 1914), il est question d'« enseignement moral et littérature ». « La vie morale, c'est le devoir », écrit-on. « Bien écrire, c'est bien penser. [...] L'idée de devoir et l'idée de Dieu, deux idées qui vont ensemble ».
- ¹⁶ Le détournement des fins fixées dans les manuels à la rhétorique ne permet plus de s'élever ; au contraire, il abaisse inévitablement celui qui en est l'auteur.

¹⁷ Le père Mestre cite Buffon : « Les ouvrages bien écrits seront les seuls qui passeront à la postérité ».